

**Б. Б. ШАЛАГИНОВ,**  
доктор филологических наук,  
профессор Киево-Могилянской академии

## ДВАЖДЫ ТРАГИЧЕСКИЙ ГЕРОЙ

*Иван Мазепа как эстетический прорыв  
в область высокого трагизма  
(«Полтава» А. С. Пушкина)*

Среди бесспорных шедевров А. С. Пушкина — его поэма «Полтава» (1829). Кажется, никогда раньше она не вызывала столько противоречивых суждений, как ныне. Такова судьба любого произведения, которое затрагивает живую историческую память народа. Вместе с тем в этих спорах нередко на задний план отходит широкий историко-философский контекст поэмы, а главное — эстетические критерии её оценки. Но именно их выяснение позволяет увидеть значительность замысла, требующую рассмотрения проблематики в ином, более широком, нежели историко-политический, плане. Тогда мы обнаружим, что и художественное воздействие на читателя является более глубоким и возвышенным, чем оценка с точки зрения зачастую противоречивых и не до конца выясненных исторических реалий.

В центре споров стоит главный герой поэмы — Иван Мазепа. Наша главная задача заключается в том, чтобы рассмотреть его как трагического героя, то есть показать, как под пером великого русского поэта это реальное политическое лицо, выдающийся украинский гетман, трансформируется в трансцендентальный, иными словами — вечный образ.

### Образы «трагических отступников» в мировой литературе

Создавая своего Мазепу, Пушкин далеко отошёл от требований классицистов, запрещавших делать главным героем человека, чей внутренний облик может вызвать хоть какие-то сомнения, тем более правителя. Вспомним, какое осуждение вызывал у них образ софокловского царя Эдипа! Пушкинский Мазепа не классицистический герой, а романтический. Романтики, вслед за Шекспиром, отдавали предпочтение изображению противоречивой, неоднозначной, сложной личности. Она раскрывается через ломку привычного поведенческого стереотипа, через принятие рискованного решения, т. е. через нарушение некоей общепринятой нормы. Романтики, в соответствии со своим системным пониманием мира, стремились раскрыть норму как элемент исторической реальности. Они разработали, казалось бы, парадоксальную идею: историю двигают вперёд не просто решительные люди, а те личности, которые преодолели, пусть и насильственно, установившуюся норму (Наполеон!). Это — герои на историческом сломе. Задача писателя — показать сложность, психологическую неоднозначность такого героя, вызвать к нему интерес читателя. Но это не просто тривиальное сочувствие; читатель проникается расположением к герою, ибо видит в его судьбе проявление непостижимого исторического (или все-

мирного) фатума, которому герой бросает вызов. В такой ряд попадают, среди прочих, отступники, еретики, клятвонарушители, среди которых находим доктора Фаустуса, Сатану (Мильтон), Брута (Шекспир), Сен-Мара (Виньи), Дантона (Бюхнер), Емельяна Пугачова (Пушкин), Галлилея (Брехт) и др.

Одним из первых таких героических «отступников» в мировой литературе можно считать Прометея. Его поступок не сразу был осознан как подвиг, а сам он — как трагический (в позднейшем понимании) герой. Ведь Прометей бросил вызов верховному богу Зевсу. Он нарушил мировое равновесие между божественным и человеческим. Масштабность трагизма задаётся здесь выбором самих персонажей. Кроме того, Эсхил в преддверии европейской драмы угадал чутьём гения важный сценический ход, психологически углубляющий образ главного героя, вызывающий к нему сочувствие и приближающий его к «человеческому, слишком человеческому». Прометей ищет утешения у женщины — Ио, которую также постигла тяжёлая участь.

Продолжением этой линии и является через много столетий пушкинский Мазепа, изображённый как трагический персонаж. Он стал жертвой собственных политических решений: не только перешёл к шведскому королю Карлу, но и обрёл на мучительную смерть отца своей любимой. Пушкин немало рисковал, героизируя личность опального гетмана. В отличие от Байрона, Гюго, Словацкого и Листа, он избрал самый сложный момент из жизни Мазепы-политика. Он не просто воспроизводил, как зарубежные мастера, «местный колорит», а апеллировал к исторической памяти своего народа, задевал его болезненную рану.

### Иван Мазепа в ряду мировых трагических героев

Если взглянуть на поэму Пушкина с точки зрения чисто сюжетной коллизии, то в литературе XVI—XVII вв. был весьма распространён сюжет, когда герой убивает отца своей возлюбленной и оказывается в психологически безысходной ситуации. Так, шекспировский Гамлет убивает отца Офелии; в трагедии П. Корнелия «Сид» Родриго убивает отца своей невесты Химены... Пушкин великолепно знал эту драму, поэтому мы находим в его поэме элементы чисто корнелевского построения сюжета и развития психологической коллизии. Использует он и шекспировские сюжетные ходы. Как и Офелия, Мария не смогла примирить в своей душе страшный поступок любимого и его чувство к ней и сходит с ума. Не только без исторического контекста (как это получилось у Байрона), но и без пронзительно лирического образа Марии Мазепа утратил бы многие из своих черт истинно трагического героя. Создавая свою поэму, Пушкин не скрывал, что его поразила прежде всего история несчастной Марии. «Я люблю это нежное имя», — писал он. Свою первую дочь поэт назвал Марией. Тарас Шевченко на акварели к «Полтаве» воссоздал необычайно женственный образ Марии.

Как и Родриго-Сид, Мазепа не знает, как примирить любовь и убийство, как вновь завоевать сердце любимой. И в «Сиде», и в «Полтаве» убийство, приведшее к неразрешимой личной драме главных героев, совершается ими, увы, сознательно. Близки и сле-

дующие мотивы: Сид пытается своими подвигами против мавров вернуть склонность Химены и отправляется на войну. В «Полтаве» Мазепа также стремится к политически важным поступкам: он весь отдаётся военной судьбе, ищет союза с Карлом. Но есть и отличия: у Корнелия Сид идёт на войну ради Химены, и мотив патриотизма как бы отодвигается; в «Полтаве» же именно этот мотив выносится поэтом на первый план как самый главный для героя:

Давно замыслили мы дело;  
Теперь оно кипит у нас.  
Благое время нам приспело,  
Борьбы великой близок час.

Таким образом, Мазепа — дважды трагический герой: он потерял любимую женщину и потерял Украину. Мазепа настолько значителен как герой, что выдерживает эстетическую нагрузку двойного трагизма. Не случайно знаменитый литературовед XIX в. Г. Брандес считал, что «Полтава» Пушкина, будучи созданной (как он считал) под влиянием «Мазепы» Байрона, всё же «далеко превосходит юношеское произведение английского поэта художественной силой описаний». Сейчас мы можем утверждать, что именно после Пушкина (а не Вольтера, Байрона или Словацкого) образ Мазепы встал в один ряд с трагическими героями мировой литературы. Далеко не каждый исторический деятель, при всей сложности его личной и государственной судьбы, может претендовать на роль трагического героя, в полном соответствии с эстетикой трагического, разработанной Шеллингом и Гегелем в то время.

И об этом может свидетельствовать сравнение ещё с одним произведением на очень схожий сюжет. Имеем в виду «драматическую поэму» Ф. Шиллера «Валленштейн» (1799). Конечно, в этой трилогии освещаются намного более разнообразные события, связанные с участием немцев в войне со шведами в XVII в. Однако заметна близость не только отдельных сюжетных ходов и мотивировки поступков, но и психологических портретов Валленштейна и украинского гетмана. Эстетически немецкий полководец также выдерживает нагрузку сложной трагической коллизии. Подобно Мазепе, это также «отступник», покидающий своего императора и намеревающийся служить шведам, которые обещают сделать его самодержцем. Произведения Пушкина и Шиллера роднит то общее, что оба героя стремятся опереться исключительно на свои силы, на собственное дерзание в стремлении изменить ход мировой истории. Такое проявление героического индивидуализма сближает их и с другим «отступником» — эсхилевским Прометеем.

### Эстетика трагического противостояния

В произведениях Эсхила, Шиллера и Пушкина мы находим противостояние героя авторитарной силе. Характерно, что, в соответствии с эстетикой «фатума», эта сила не может быть сценически, «визуально» конкретизирована, она выводится довольно схематично, как и надлежит фатуму. Она всегда на заднем плане, но она постоянно напоминает о себе и как бы держит в своих руках многие человеческие судьбы. Эстетически такая диспозиция проявляется как столкновение яркого и героического индивидуализма и богатой пси-

хологически судьбы с неким абстрактным, но неуловимым и страшным «фатумом». Чтобы мы восприняли индивида как героя, автор должен со всей определённоностью изобразить как нечто серьёзное, грозное, непреодолимое либо блестящее, победоносное, ликующее то начало, которому противостоит индивид. У Пушкина это Пётр I, важное, но всего лишь эпизодическое лицо в поэме. Русский царь склоняет ход истории в свою пользу и этим разрушает планы Мазепы. Пушкин в случае с Мазепой должен был изобразить во всём блеске силу Петра, он избрал для этого один из главных триумфов царя — полтавскую победу. Но так же он должен был раскрыть всю глубину переживаний Мазепы, то есть мир интимных чувств, гармонически соединённый с гражданскими чувствами; иными словами — личность Мазепы как внутренне значительную и глубокую.

Наше внимание привлекает в поэме всё же герой, а не царь. Подобным образом в трагедии Эсхила звучит постоянно имя Зевса, который сам на сцене не появляется. В «Фаусте» Гёте это Господь, выведенный только в Прологе; по замыслу поэта, он не препятствует мятежному Человеку, но всё же очерчивает для него круг исканий — доступную разуму бесконечность. У Шиллера это император Фердинанд II, который также выступает исключительно на «заднем плане» и из далёкой Вены пресекает героическое дерзание Валленштейна. Во всех этих образах «отступников» поромантическому противопоставляются пафос силы (власти) и пафос свободного дерзания. Все они не просто страдают от исключительных обстоятельств, но вступают в единоборство с самим ходом истории! Если воспользоваться словами Гегеля, то герой хочет «своими силами самостоятельно регулировать условия своего более широкого или узкого круга, опираясь лишь на свою личность, на её дерзновение и непомутнённое чувство справедливости, но *новый* порядок вещей делает самого (героя) неправым и приводит его к гибели» [т. XII, 199–200]\*. Иными словами, у Пушкина герой хочет *своими* силами регулировать то, что *исторически* уже подчинилось другим условиям.

Пушкинский Мазепа воплощает поистине «ренессансное» жизнелюбие, которое проявляется и через бурную область личных чувств, и через не менее бурное самоутверждение в политической сфере, включая путь предательства, коварства, интриг, но всегда при этом — через предельно напряжённое личностное сознание, через понимание важности своих поступков, балансирующих на грани анархичности и высшей целесообразности.

Тип ренессансного властителя привлекал художников вплоть до XX века. Такая внутренняя противоречивость героя лежала в основе возникновения исторически нового вида трагедии — ренессансной, которая, в свою очередь, привела к формированию эстетики трагического у Шеллинга и Гегеля. Возникает не только новый герой, но и новая мера его оценки — эстетическая. Реальная личность, поражающая современников своими страшными поступками, очищается, пре-

\* Тут и дальше в квадратных скобках даются том и страницы из «Эстетики» Г. Ф. В. Гегеля по изданию: Гегель Г. Соч. — Т. XII. — М.: Госсозэжгиз, 1938; Т. XIV. — М., 1958.

вращаясь в эстетический, трансцендентальный феномен. Суть его заключается в том, что мы не просто «почеловечески» сочувствуем такому герою или отвергаем его; по Канту, нас охватывает чувство *возвышенного*, которое «располагает нас к восприятию идей» о мире. При этом Мазепа должен (согласно Аристотелю) допустить «трагическую ошибку», даже «вину», и только при этом условии он будет трагическим героем. Как видим, Пушкин очень тонко осуществил в «Полтаве» это превращение жизненного материала в эстетический, поднял в общем-то тривиальный для истории факт — «отпадение» (Шиллер) Мазепы от русского царя — до высот общечеловеческого.

#### Гегель о трагическом пафосе и о «трагической симпатии»

Активный процесс эстетизации исторического материала в эпоху романтизма необычайно углубил наше восприятие искусства и способствовал развитию новых эстетических идей и понятий. Так, Гегель (кстати, в те же 1820-е гг.) обосновал понятие *пафоса*, который он противопоставлял понятию губительного для наших чувств «аффекта». Суть пафоса в том, что это «те всеобщие силы, которые выступают не только сами по себе, в своей самостоятельности, но также живут в человеческой груди и движут человеческой душой в её глубочайших глубинах» [т. XII, 236]. Гегель слово *пафос* не переводит, ибо «страсть» в традиционном понимании «имеет в себе ещё сопутствующее представление о ничтожном, низком; мы поэтому требуем, чтобы человек не поддавался страсти». На наш взгляд, Пушкину как раз удалось перевести личность Мазепы из области «страсти» в область гегелевского «пафоса» и изобразить его «как пафос богатого и цельного духа» [т. XII, 240].

Описанная нами трагическая коллизия оказалась весьма продуктивной в европейском романтическом искусстве. Мы находим ещё одно её отражение (и, очевидно, последнее, если не считать параллельно возникавшие исторические драмы Г. Ибсена) в тетралогии Рихарда Вагнера «Кольцо нибелунга». Воплощением фатальной силы выступает здесь бог Вотан, который своим копьём преграждает путь к героическому самоутверждению героя Зигфрида. Как и Мазепа, Зигфрид вынужден навсегда пожертвовать любовью юной валькирии Брюнгильды. Но, в отличие от Эсхила, Шиллера, Гёте и Пушкина, здесь в качестве трагического героя изображается сам бог Вотан. Здесь, таким образом, две трагические личности: Вотан, трагичный своим знанием, которое вступает в противоречие с его собственной волей, и Зигфрид, трагичный дерзким деянием собственного самоутверждения. Вагнер здесь опирается на философию Шопенгауэра, согласно которой фатум не просто безличен и равнодушен к человеческой судьбе (как у греков), а также трагичен.

Мы можем сказать, что, будучи далёким от идей Шопенгауэра, Пушкин, как его современник, отразил некоторые черты такой философии. Это философия *истории*, которая у Пушкина развивается не только через героические деяния, но и фатально — через смерти, насилия, бессмысленные жертвы. В «Полтаве» Пушкин изобразил исторически важную победу Петра над шведами; русский царь появляется в его поэме в сия-

нии славы, этим самым эстетически оттеняя трагическую жертву Мазепы. Ведь суть трагического, отмеченная Аристотелем и повторенная Гегелем, в том, что высшая сила, ограничивая дерзание личности, не только не может принизить её морально, но личность в момент своей катастрофы как бы поднимается вровень с самой судьбой, чем завоёвывает «трагическую симпатию» [т. XIV, 365, 366].

В поэме «Медный всадник» (1833) Пушкин воспевает ещё один триумф царя над грозным соперником — основание Петербурга («Отсель грозить мы будем шведам!»), и опять ценой человеческих жертв. В «Полтаве» самодержавная поступь Петра сминает малейшие препятствия на своём пути — губит жизни Искры и Кочубея; здесь — столь же деспотично через несколько поколений растаптывает счастье и жизнь Евгения. Грозное петербургское наводнение подчёркивает фаталистический взгляд поэта на историю: всевластие природы выступает против своеволия царя. Картина медного всадника, мчащегося за несчастным Евгением, вызывает в памяти апокалиптических всадников Дюрера. Поэма заканчивается протестом, обращённым к тирану как воплощению «судьбы»: «Ужо тебе!..» Таким образом, «Полтава» и «Медный всадник», содержательно и идейно дополняя друг друга, образуют некоторый смысловой диптих.

#### «Шведская тема» в европейском романтизме

В «Полтаве» Пушкин оставляет в стороне тему исторического страдания народов — украинцев и русских — от деспотии царя. Вместо неё звучит тема важной победы, гром которой эхом пронёсся тогда по всей Европе и положил начало освобождению континента от северных завоевателей. Правда, русским царям до самого конца XVIII в. не удавалось положить конец их экспансии, представлявшей угрозу также и для Украины. В связи с этим и трагедия Шиллера «Валленштейн» из истории войны со шведами представлялась немцам вовсе не отголоском далёкого и забытого прошлого. Так же актуально для читателя звучала и трагедия романтика Г. фон Клейста «Принц фон Гомбург» (1810), где раскрывался один эпизод борьбы молодого прусского государства со Швецией в XVII в. Она была дополнена аллюзиями на наполеоновские войны и должна была напомнить немцам о славе их оружия в борьбе с захватчиками. Как видим, в русском и западном романтизме Швеция воспринималась как достойный противник, эстетически «полновесный» для серьёзной трагедии, аллюзивно глубокий образ.

События в трагедии Шиллера охватывают конец зимы 1634 г., в разгар Тридцатилетней войны, и заканчиваются убийством генералиссимуса имперских войск герцога Валленштейна. Шиллеру важно было исследовать не только движущие силы поступков своего героя, но и их исторические и человеческие последствия. В этом его отличие от Пушкина, который завершает поэму полтавской победой Петра, снимая вопрос о том, что ждёт после неё победителей, каковы её последствия для Украины, а также о том, как могла бы вернуться украинская история в случае осуществления планов Мазепы. Тщательно изучив историю всех шведских кампаний, Шиллер приходит к выводу: дело не просто в военной силе, а в некоем историческом



возмездии, в том самом историческом «фатуме», который, согласно взглядам немецкого поэта, воплощает высшую мораль. Планы человека, если где-то была допущена моральная ошибка, разбиваются об эту силу. Человек может для себя и своего окружения оправдывать свои решения высокими словами и тонкими софизмами, но для исторического фатума это не имеет ровно никакого значения:

Мнит человек, что волен он в поступке!  
Напрасно! Он игрушка только силы  
Слепой, что из его же произвола  
Необходимость злую создаёт\*.

Шиллер и Пушкин в образах своих героев рисуют сильный, неординарный характер, ведущей чертой которого является любовь к народу.

Мазепа

...Без милой вольности и славы  
Склоняли долго мы главы  
Под покровительством Варшавы,  
Под самовластием Москвы.  
Но независимой державе  
Украине быть уже пора...

Аналогичная мотивация и у Валленштейна. Его родной народ измучен деспотизмом иноверцев. Полководец уверен, что как только он отойдет от австрийского императора, народ его поддержит. Он уже видит, как принимает «венец богемский» из рук шведов.

Озлоблен чех гонением за веру,  
Насильем он запуган — не смирён.  
Жестоких дел, в стране его свершённых,  
В нём ярая не угасает память.  
Забыть возможно ль сыну, что отца  
К латинской литургии гнали псами?  
Когда народ такие снёс обиды,  
Его страшна покорность, как и месть.

(Пер. Н. Славятинского).

Император Фердинанд II действительно был нетерпим к чехам, приказал даже уничтожить их исторические архивы, в частности, всё, что относилось к деятельности великого просветителя и реформатора Яна Гуса. На помощь чехам в их стремлении освободиться из-под австрийского владычества неожиданно пришли шведы, которые, однако, сами имели виды на Богемию. Но завоеватель стремится удерживать народ в покорности не просто грубой силой, но и изощрённой пропагандой, ложными идеями. Шведы стали внушать чехам, что «пожертвовали своей кровью ради истинной свободы их вероисповедания, и тем спасли государство от гибели». И им непонятно, «почему народ так быстро забыл об их благодеянии и косо смотрит на них».

Валленштейн в начале трагедии подходит к войне с рыцарскими убеждениями. Однако, едва в его душе зародилось желание изменить австрийскому императору и перейти к шведам, он с ужасом наблюдает, как страшная стихия военного насилия постепенно затягивает его, обезличивает его волю, вынуждает пойти на аморальные соглашения, на обман верных соратников. Он невольно разрушает счастье своей дочери Теклы с блестящим офицером Максом Пикколомини. Запутавшись в интригах, он уже готовится приме-

нить дипломатическую хитрость, — что он, дескать, на самом деле хотел обмануть шведов и испытать верность своих офицеров (реальный Мазепа послал Петру письмо с уверением, что он вошёл в доверие к шведам, чтобы захватить в плен и передать царю Карла). Чтобы ожесточить себя против Фердинанда и не поддаваться сентиментальной слабости, он вспоминает нанесённые им обиды (аналогично пушкинский Мазепа вспоминает о том, как его при всех оскорбил Петр). Но самое главное — он, сам того не желая, вынужден принести в жертву собственный народ, Богемию, где родился и вырос, которую горячо любил. Тотчас после заключения союза со шведами он вдруг узнаёт, что вынужден отдать свою армию под чужеземное командование, что его солдаты, которым он во всём потакал и брал под свою ответственность их бесчинства, неизбежные в военной жизни, отрекаются от него, что его родная Прага по договору переходит в руки шведов. Не на это рассчитывал полководец!

Валленштейн уязвляет и то, что шведы не верят ему до конца, что они понимают его поступок как «вероломство» (реальный Мазепа был также уязвлён, когда Карл не позволил ему с казаками участвовать в Полтавском сражении). Слишком поздно понял герцог, что из свободного человека превратился в политическую марионетку, подвластную чужой воле. Его тревожит мысль, что народ его проклянет, когда он, ради возможности править в крае, отдаст его фактически под власть шведов:

От милости зависеть  
Надменных этих шведов! Было б мне  
Оно невыносимо (...).  
Французский вождь, Бурбон происхожденьем,  
Который продан врагам отчины  
И стал её бичом, — чего достиг он?  
Проклятия людей! За преступленья  
Презреньем мстил ему народ.

И вот уже, неожиданно для себя, он с тайной радостью выслушивает сообщение о победе шведов под Нейштадтом над его прежней армией, над его солдатами, которых он так любил и многих из которых знал в лицо.

Перерождение совершилось. И история немедленно избавляется от него. Могушественного некогда властителя, бесстрашного воина Валленштейна ждёт не славная гибель на поле боя, а страшный конец ночью, во сне, от рук бывших соратников...

Совпадения, отмеченные нами между образами украинского гетмана и богемского герцога, могут свидетельствовать, что они далеко не случайно отразились в трагедии Шиллера. Немецкий писатель был историком и тщательно изучил не только Тридцатилетнюю войну, но и историю России, о чём свидетельствует его неоконченная драма о Лже-Дмитрии («Деметриус»). Мы можем предположить, что сила его исторического обобщения подпитывалась историей не только Валленштейна, но и Ивана Мазепы, с биографией которого он был знаком. Драма Шиллера была хорошо известна в России. Пушкин учёл её опыт. Она помогла ему предельно остро и ясно концептуализировать своё видение тех далёких событий. Но уже с позиций не постороннего наблюдателя, каковым всё же был Шиллер, а гражданина своей страны.

\* «Валленштейн» Ф. Шиллера, кроме оговорённых случаев, цитируется в переводе Каролины Павловой по изданию: Шиллер Ф. Собр. соч. — Т. 2. — М.: ГИХЛ, 1955.



Бенедикт Константинович Лившиц родился в Одессе. После окончания гимназии поступил на юридический факультет Новороссийского университета, затем перевелся в Киевский университет, который окончил в 1912 г. Затем — служба вольноопределяющимся в 88 пехотном полку. В 1914 г. был призван из запаса и принимал участие в боевых действиях, был ранен. Награжден Георгиевским крестом.

Первые стихи были опубликованы в 1909 г. в «Антологии современной поэзии» (Киев). В 1910 г. Лившиц становится сотрудником журнала «Аполлон». Вместе с Д. и В. Бурлюками, В. Маяковским, В. Каменским состоял в объединении футуристов «Гилея». Печатался в сборниках «Садок Судей», «Пощечина общественному вкусу», «Дохлая луна», «Рыкающий Парнас» и др. Автор нескольких поэтических сборников, в том числе «Флейта Марсия» (1911, уничтожен цензурой), «Волчье сердце» (1914), «Из топи блат» (1922), «Кротонский полдень» (1928). Рано протиснувшись с футуризмом, в 1933 г. Лившиц вновь обратился к эпохе его расцвета, уже как мемуарист, и опубликовал книгу воспоминаний «Полутораглазый стрелец», считающуюся одним из лучших произведений русской мемуаристики, посвященной 1910-м годам XX в. Предлагаем читателям отрывок из этой книги.

### Б. К. ЛИВШИЦ

## КОГДА ЗАРОЖДАЛАСЬ ЕГО СКАНДАЛЬНАЯ ИЗВЕСТНОСТЬ, «ЕЩЕ МАЛО ПОХОЖАЯ НА СЛАВУ»

### Воспоминания о Владимире Маяковском<sup>1</sup>

В этот же вечер Давид сообщил мне, что к нашей группе примкнули еще Крученых и Маяковский, товарищ Бурлюка по Училищу живописи, ваяния и зодчества, невероятно талантливый юноша, которого он «открыл» около года назад. Если упоминание о Крученых заставило меня, в связи с его начавшейся «издательской» деятельностью, враждебно насторожиться, то второе имя не говорило мне ровно ничего.

— Ты с ним, должно быть, завтра познакомишься, — ответил на мои вопросы Давид, — он приехал из Москвы вместе со мною. Кроме того, тебе непременно нужно зайти к Кульбину: Николай Иванович тебя целовать будет, сведет с Евреиновым и Мейерхольдом. Пойди также к Гуро — замечательная женщина, ее высоко ценит Витя.

Если в необходимости кульбинских поцелуев у меня и возникали некоторые сомнения, то с Еленой Генриховной Гуро, участницей первого «Садка Судей» и автором «Шарманки», мне хотелось завязать личное знакомство.

Однако на следующий день, как раз когда я собирался отправиться к ней вместе с Колей Бурлюком, в гилейский форт Шаброль пришел высокого роста темноглазый юноша, встреченный радостными восклицаниями Антоши Безваля и Николая.

Одетый не по сезону легко в черную морскую пелерину со львиной застежкой на груди, в широкопо-

лой черной шляпе, надвинутой на самые брови, он казался членом сицилианской мафии, игрою случая заброшенным на Петербургскую сторону.

Его размашистые, аффективно резкие движения, традиционный для всех оперных злодеев басовый регистр и прогнатическая нижняя челюсть, волевого выражения которой не ослабляло даже отсутствие передних зубов, сообщающее вялость всякому рту, — еще усугубляли сходство двадцатилетнего Маяковского с участником разбойничьей шайки или с анархистом-бомбометателем, каким он рисовался ту пору напуганным богровским выстрелом салопницам. Однако достаточно было заглянуть в умные, насмешливые глаза, отслаивавшие нарочито выпячиваемый образ от подлинной сущности его носителя, чтобы увидеть, что все это — уже поднадоевший «театр для себя», которому он, Маяковский, хорошо знает цену и от которого сразу откажется, как только найдет более подходящие формы своего утверждения в мире.

Это был, конечно, юношески наивный протест против условных общественных приличий, индивидуалистический протест, шедший по линии наименьшего сопротивления. И все-таки, несмотря на невольную улыбку, которую вызывал у меня этот ходячий *grand guignol*<sup>2</sup> (общее впечатление его очень удачно передано шаржем тогдашней приятельницы Маяковского, Веры Шехтель), я был готов согласиться с Давидом: незаурядная внутренняя сила угадывалась в моем новом знакомце.

Он рассказывал о московских делах, почти исключительно о художественных кругах, в которых он вращался (выбор судьбы еще не был как будто сделан), о скандалах, назревавших в Училище живописи, ваяния и зодчества, где он с Бурлюком были белыми воронами, и его самоуверенное «мы», окрашенное оттенком *pluralis majestatis*<sup>3</sup>, вот-вот грозило прорваться уже набухавшим в нем, отвергающим всякую групповую дисциплину, анархическим «я».

Ему нужно было переговорить, о чем-то условиться с устроительницей модных выставок и «салонов» Д., и он предложил всей компанией отправиться к ней. Мы пошли втроем: он, Коля Бурлюк, в качестве неизменного блюстителя гилейского правопорядка, и я.

У Д., занимавшей квартиру на Мойке, ставшую впоследствии настоящим музеем левой живописи, мы застали несколько бесцветных молодых людей и рядных девиц, с которыми, неизвестно по какому праву, Володя Маяковский, видевший их впервые, обращался как со своими одалисками. За столом он осыпал колкостями хозяйку, издевался над ее мужем, молчаливым человеком, безропотно сносившим его оскорбления, красными от холода руками вызывающе отламывал себе кекс, а когда Д., выведенная из терпения, отпустила какое-то замечание по поводу его грязных ногтей, он ответил ей чудовищной дерзостью, за которую, я думал, нас всех попросят немедленно удалиться.

Ничуть не бывало: очевидно, и Д., привыкшей относиться к художественному Олимпу обеих столиц как

<sup>2</sup> Большой гиньоль (*фр.*) — ярмарочный кукольный театр ужасов или персонаж этого театра.

<sup>3</sup> Множественное возвеличение (*лат.*) — употребление (для важности) «мы» вместо «я».

<sup>1</sup> Печатается по: Л и в ш и ц Б. К. Полутораглазый стрелец: Воспоминания. — М.: Худ. лит., 1991.